

ABSTRACT

The present article consists in a brief reflection about Roman mosaics, not only in what concerns some elaborated considerations around origin, evolution and opera musiuu repertory, but also about construction methods, approaching equally some hypothesis about its fabrics, organization and ateliers' working method; of its itinerant character and diffusion of iconographic models. We approach, equally, questions about the social status of the mosaicist and we discuss mosaic, in Roman art context, interrogating also the fact that we might be in presence of a decorative industry of a quite widely spread diffusion.

RESUMO

O presente artigo consiste numa breve reflexão sobre o mosaico romano, não só no que concerne a algumas considerações elaboradas em torno da origem, evolução e repertório dos *opera musiuu*, mas também sobre os métodos de construção, colocando-se tal-qualmente algumas hipóteses acerca do seu fabrico e organização e funcionamento das oficinas, do seu carácter itinerante e difusão dos modelos iconográficos. Colocam-se, igualmente, questões acerca do estatuto social do mosaísta e problematiza-se o mosaico, no contexto da arte romana, questionando-se também o facto de se poder estar perante uma indústria decorativa de ampla e variegada difusão.

OPERA MUSIVA: Uma breve reflexão sobre a origem, difusão e iconografia do mosaico romano

Maria Teresa Caetano*

As ideias « façamo-las nossas, tornemos um grande número de ideias num organismo único, tal como numa adição juntamos parcelas diferentes para obter um único total. Que o nosso espírito faça a mesma coisa: mantenha ocultas as parcelas de que se serviu para exhibir tão-somente o resultado obtido. Mesmo que seja visível em ti a semelhança com algum autor cuja admiração se gravou mais profundamente em ti, e que essa semelhança seja a de um filho, não de uma estátua: a estátua é um objecto morto ».

(Séneca, *Cartas a Lucílio*. L. I I, 84: 7 e 8, pp. 381-382)

O texto que ora apresentamos resulta, tão-somente, da reflexão que temos vindo a fazer acerca da origem e difusão do reportório do mosaico antigo, bem como sobre os próprios mosaístas. Por isso mesmo, os elementos que sujeitamos a escrutínio neste texto não constituem obra acabada, tratando-se apenas de meras hipóteses de trabalho e, como tal, sujeitas à crítica, carecendo inclusive, muitas delas, se possível, de ulterior confirmação ou infirmação. Assim, neste artigo, abandonamos, por agora, o entendimento do tesselado como mero objecto artístico-arqueológico, para centrarmos a nossa atenção também numa problemática muito mais vasta e indissociável, portanto, das questões subjacentes à História e à História da Arte, mas que nos parecem fundamentais para a apreensão global da própria iconografia do mosaico romano¹.

* Doutoranda em História da Arte da Antiguidade.

I Não podemos deixar de expressar aqui o nosso público agradecimento à amiga Cátia Mourão, cujo incentivo, apoio e crítica se revelaram fundamentais para a construção deste texto.

Desde o século II a. C. afluíram a Roma – para além de incontáveis escravos, artesãos e comerciantes – muitos artistas, filósofos e retóricos gregos que contribuíram, de modo inequívoco e continuado, para uma determinada helenização da sociedade e cultura romanas. Esta aculturação – como todos os fenómenos do género – não teve um único sentido nem ocorreu através de uma única via e, consequentemente, os romanos dotados de um grande pragmatismo e eficiência, tiveram suficiente engenho para promover uma simbiose entre aqueles distintos modos de estar, gerando, assim, um modelo novo, assente também nos seus próprios princípios teórico-práticos e – sem elidir, entre outros, o importante substrato etrusco – proporcionaram a criação de arquétipos mais evoluídos, cujas réplicas se multiplicaram por todo o império, sem resultar, todavia, na redundância e repetição quase absoluta dos modelos ancestrais que exauriram a arte grega.

Por conseguinte, a *praxis* romana, ainda aqui traduzida pela sua capacidade em atingir, sem grandes delongas, determinado objectivo (de que constituem, entre muitos outros, os sobejamente conhecidos exemplos da organização dos seus exércitos, da construção de vias, de pontes e de aquedutos), concedeu-lhe, até, a capacidade de transmutar a arte em coisa exequível e funcional, dando origem a um processo singular de mudança de gosto – não ausente de acesas polémicas e confrontos entre o carácter austero da República e a ostentação por si mesma² –, primeiro, através da orgulhosa exibição de peças gregas que acartaram para Roma como despojos de guerra, depois, pelo labor de artistas helénicos, pela interiorização e reinterpretação dos modelos, pela sua difusão e, não raras vezes, pela sua adaptação a realidades concretas, apenas perceptíveis a uma escala regional ou, até mesmo, local.

As elites latinas, que, na sequência da expansão, deixaram o *omphalos* romano, e se fixaram nas principais cidades de província, onde desempenharam altos cargos no exército e na administração, promoveram, no âmbito de uma estratégia de forte cunho imperial, ampla e niveladora, a adopção de políticas transversais no sentido de, dominados os inúmeros e diferentes povos que constituíam os territórios subjugados à *pax* romana, se suceder ao processo de romanização, o qual, por vezes, precedeu a efectiva ocupação do território³. Por

2 Sobre esta matéria vide GARCIA Y BELLIDO, A. (1990, pp. 44-45).

3 SOUSA, É. M. (1996, p. 50), afirma, com base na análise de um significativo conjunto cerâmico de origem itálica e de imitação de fabrico localizado, que este território, mesmo antes da conquista

consequente, a par de muitas outras medidas sobejamente conhecidas no sentido de se atingir um determinado grau de romanidade indispensável, aliás, à sobrevivência de um império imenso que reunia os mais distintos povos, procedeu-se ainda à fundação de cidades – como, por exemplo, *Emerita Augusta*, onde se instalaram os veteranos de Públio Carísio – e à renovação de muitos dos povoados já existentes – como *Olisipo* ou *Conimbriga* –, dotando-os dos cânones urbanísticos romanos, intentando-se assim a “urbanização” das diversas comunidades, muitas delas de feição tribal, pastoril ou rústica. Esta estratégia, contudo, veio a revelar-se insuficiente num império que, no máximo dos seus limites geográficos, atingiu os três milhões e meio de quilómetros⁴, deixando em aberto demasiados espaços intersticiais por onde, mais tarde – e apesar de, em 212, no seio das convulsões que definiram a chamada crise do século III, Caracala ter concedido a cidadania romana a todos os libertos –, acabaram por estrepitar ancianos substratos que a romanidade, enquanto ideia aplicada, foi, por múltiplas razões que não importa aqui nomear, incapaz de absorver.

Posto isto, e acreditando que o conceito de romanidade plena constitui um mito, não podemos, ainda assim, deixar de considerar que as formas de difusão cultural, de entre as quais nos interessa particularmente o mosaico, foram factores de romanização e também de romanidade, decerto matizado como tantos outros elementos – fossem eles sociais, religiosos ou económicos –, mas cuja prolixidade terá acompanhado as elites latinas que, obviamente, transpuseram no espaço e no tempo o *modus uiuendi* que conheciam e que certa aristocracia indígena, ambicionando a cidadania e beneficiando da *humanitas*, não hesitou em deixar seduzir-se por aquele *novo mundo*, o qual, por sua vez, reacomodou à sua própria grandeza⁵.

Neste sentido, não nos é, pois, possível entender também o mosaico como um valor absoluto, mas, antes pelo contrário, devemos procurar, dissecar as partes que o compõem, contextualizando-o no âmbito do seu próprio pro-

efectiva, iniciada em 218 a. C., «denuncia, para além da simples transacção comercial a si inerente, a grande proximidade existente entre as duas penínsulas».

4 VEYNE, P. (1992, p. 284).

5 Veja-se o exemplo de *Lucius Iulius Maelo Caudicus*, um indígena que ascendeu a altos cargos da magistratura olisiponense e, por volta do ano 20 d. C., já como *flamen* do Divino Augusto, fez erigir à sua custa, o monumental fontanário de Armês (Sintra), conforme epígrafe sobreposta ao tanque [RIBEIRO, J. C. (1982-1983, pp. 151-476)].

cesso evolutivo, da sua morfologia e da sua função operativa, mas, sobretudo, decorativa, encontrando nele um privilegiado veículo transmissor de imagens, de ideias e de conceitos que, encadeados ao longo dos séculos – e, apesar de duvidarmos da sua proclamada universalidade, reconhecemos a existência de modelos continuados –, nos deixam apenas entrever, alguns breves instantes, o verdadeiro lugar dos *opera musiva* no Mundo Antigo. E, de facto, só assim se justifica a constatação de que existiram distintas correntes iconográficas que, consoante as épocas e os intervenientes, modelaram o prospecto musivo, recordando, só para citar alguns exemplos, que Blázquez referiu as excelentes oficinas emeritenses que irradiaram a sua influência, não só por toda a Lusitânia, mas também até ao pleno centro da Tarraconense⁶; assim como Bairrão Oleiro, que individualizou uma *escola* conimbricense⁷; e Licínia Nunes Correia que encontra uma certa unidade nos mosaicos da zona sul do *conuentus pacensis* e aproximação estilística aos de Itália, justificando esta apropinquação pelo facto de esta região ter sido atravessada «por um importante eixo viário (...), o que facilitaria a relação entre oficinas»⁸; ou que – já fora da Península Ibérica –, Janine Lancha tenha constatado a singularidade dos pavimentos musivos de cariz geométrico de Vienne⁹ e que, de um modo geral, se fale de uma identidade própria dos mosaicos norte africanos ou do Mediterrâneo oriental.

1. Dos seixos rolados ao *opus tessellatum*

Por conseguinte, sem enveredarmos, todavia, pelos mais longínquos caminhos em busca da origem do mosaico que nos conduziriam inevitavelmente às civilizações do Médio Oriente, atentemos, numa maior proximidade cronológica, aos pavimentos helenísticos, os quais influenciaram directamente os mosaicos romanos. O mosaico helénico – testemunhado na Grécia pelo menos desde o século V a. C., nos chamados mosaicos de seixos¹⁰ – era usado para revestimento dos principais espaços públicos ou privados. Constata-se,

6 BLÁZQUEZ, J. M. (1993, pp. 101-102).

7 Cfr., v. g., OLEIRO, J. M. B. (1992).

8 CORREIA, L. N. (2005, p. 84).

9 Cfr. LANCHA, J. (1977).

10 GARCIA Y BELLIDO, A. (1990, p. 156).

porém, que, apenas dois séculos mais tarde, era já notória a importância do tesselado no mundo grego, destacando-se as composições figuradas, muitas delas inspiradas no repertório homérico.

A sua evolução, no entanto, passou também pelos chamados mosaicos de *opus Signinum*, aos quais, pela sua morfologia e aparência, quase nos atreveríamos apelidar de “proto-tesselados”. Nestes pavimentos, mais resistentes e esmerilados, incrustavam-se pequenas *tessellae*, delineando os contornos ou preenchendo desenhos complexos, ou simples composições lineares, utilizando-se, frequentemente, motivos de origem helénica, tendo alguns deles – como adiante iremos ver –, perdurado muito para além do tempo romano. No século II a. C., os chamados mosaicos de *opus Signinum* – mesmo que compartilhados com os não ainda totalmente abandonados *pebble mosaics*, como os que se descobriram na coeva Casa de Dionísio (Chipre)¹¹ – encontravam-se bastante difundidos pelas províncias, incluindo a Península Ibérica, como o comprovam os pavimentos de Andión (Navarra)¹² e de Pamplona¹³.

Coincidentemente, ou não, na época de Augusto, quando se inaugurou a figura do imperador e do sequente culto, generalizou-se também o uso do mármore¹⁴ e parece que o “proto-tesselado” cedeu definitivamente lugar ao *opus tessellatum*. A assumpção plena desta modernidade, já não no anterior contexto de imiscuição, mas como modelo político consciente e perfeitamente entendido, aliás, no âmbito das reformas augustanas, quer com objectivo de consolidar o fenómeno da romanidade, quer numa perspectiva evérgeta imperial, religiosa ou corporativa, depressa se expandiu também entre a aristocracia e as classes abastadas, sempre ávidas de novidades, mesmo que habitassem na província.

Assim, num primeiro momento, a arte do tesselado terá sido divulgada e implementada por mosaístas oriundos da própria Península Itálica – lembrando, a propósito, Marion Blake que então a maioria dos *mosaic-workers* seria ainda de origem grega¹⁵ –, como o parece comprovar, a título de exemplo, a similitude entre os mosaicos ibéricos e os pavimentos ostienses, vastamente

11 NICOLAOU, K. (1983, pp. 219-220, figs. 3 e 4).

12 BLÁZQUEZ, J. M. e MESQUIRIZ, M. A. (1985, pp. 13-15, n.º 1, lám. 1).

13 BLÁZQUEZ, J. M. e MESQUIRIZ, M. A. (1985, pp. 58-59, n.º 40, lám. 37).

14 GRIMAL, P. (1988, p. 157).

15 BLAKE, M. E. (1930, p. 21).

estudados, aliás, por Becatti¹⁶. Este género de pavimento, tão eficaz como o seu antecessor na função, permitiu, ainda que o mosaico romano assentasse em simples alternância bicromática, a criação de composições cada vez mais intrincadas e sugestivas ao olhar, desenvolvendo-se, também, o gosto pela representação figurativa, ainda que bastante arreigada a personagens e narrativas mitológicas.

Vitrúvio, um executante do «ofício de arquitecto»¹⁷, escreveu e dedicou ao próprio Augusto um tratado de arquitectura esclarecendo, no texto, quais as fontes em que libou a sua obra teórica, autores gregos e romanos, acreditando Justino Maciel que Varrão – um contemporâneo seu – possa, de algum modo, ter influenciado parte da sua dissertação¹⁸. Tendo presente o *De Architectura*, é por demais evidente o entendimento lato que, nos finais do século I a. C., se tinha daquela disciplina que englobava também as chamadas belas-artes, a geografia, a climatologia, definições de engenharia (civil e militar), conceitos paisagísticos e modos tidos como de bem-fazer. Assim, conforme se pode ler no *Livro VII*, a manufatura do *opus tessellatum*, segundo aquele teórico, obedecia a regras específicas que contemplavam ainda o ordenamento das três camadas – *statumen*, *rudus* e *nucleus* – que subjazem também à aplicação do *opus spicatum* e do *opus sectile*:

3. «(...) em cima, espalhar-se-á um leito de pedras, sendo estas de tamanho suficiente para encher a palma da mão; se o cascalho argamassado a lançar sobre estes leitos de pedra for novo, a mistura será de uma parte de cal para três partes; se for reutilizado, a correspondência será de cinco para duas partes de cal. Lançar-se-á, pois, o cascalho argamassado e, com trancas de madeira, manejadas por grupos de dez homens, tornar-se-á compacto através de batimentos contínuos, de modo a que todo o pavimento, bem calcado, fique com uma espessura não menor do que três quartos de um pé. Por cima, aplicar-se-á um núcleo de três partes de tijolo cozido moído para uma de cal, com uma espessura não menor do que seis dedos. Sobre este núcleo, dispor-se-ão os pavimentos, com

16 Cfr. BECATTI, G. (1961).

17 VITRÚVIO (2006, p. 36).

18 VITRÚVIO (2006, p. 261, nota 3).

auxílio de régua e de nível, sejam eles em placas recortadas, sejam em tesselas.

4. Quando estas coisas tiverem sido feitas e tiverem atingido o seu acabamento, os pavimentos serão polidos de tal modo que, se (...) forem aplicadas tesselas, que elas tenham todos os ângulos nivelados. Na realidade, quando estes não se patentearem igualmente planos, não será perfeito, como convém, o polimento (...)»¹⁹.

2. A construção do mosaico

Para Vitrúvio, um outro dos aspectos fundamentais para a execução correcta de um pavimento prende-se com a qualidade da argamassa a assentar no solo depois de compactado²⁰, tarefa que, segundo Janine Lancha²¹, deveria ser feita de uma só vez, de forma a garantir-se uma secagem uniforme, evitando-se, desse modo, o surgimento de fissuras ou irregularidades que eventualmente pudessem comprometer a execução do tesselado. As *tessellae* eram colocadas, ainda com base no tratadista romano, «com auxílio de régua e de nível», podendo acrescentar-se a esta sumária indicação, o compasso e o esquadro, socorrendo-se os mosaístas, também, de cravos e de cordões para estabelecer as coordenadas e os principais eixos da trama²².

Para além dos preceitos considerados por Vitrúvio, a arqueologia tem evidenciado outros aspectos da construção de mosaicos, designadamente, a sinópia, ou seja, a transposição do desenho-guia por meio de gravação, através de um objecto metálico de ponta aguçada no *nucleus*, ou de pintura, com uma ou mais cores, dos contornos dos motivos escolhidos²³. Depois de efectuada a sinópia ou definidos os principais pontos de orientação dos artífices, os pequenos cubos eram aplicados sobre uma estreita e fresca camada de robusta arga-

19 VITRÚVIO (2006, pp. 263-264).

20 VITRÚVIO (2006, p. 263).

21 LANCHA, J. (1994, p. 134).

22 MORENO GONZÁLEZ, M. F. (1995, p. 17).

23 ROBOTTI, C. (1983, pp. 312-313); LANCHA, J. (1994, p. 133) e MORENO GONZÁLEZ, M. F. (1995, p. 1).

massa de cal que seria, de modo a garantir-se a sua maleabilidade, espalhada ao ritmo da colocação das *tessellae*. E, desta técnica, são ainda hoje passíveis de observar, entre outros, vestígios num pavimento geométrico da casa de M. Fábio Rufo, em Pompeios, datado do século I²⁴, no mosaico de Oceano, de *Ossonoba*, para o qual Janine Lancha atribui uma cronologia circunscrita aos finais do século II ou inícios do III²⁵, mas Cátia Mourão propôs igualmente para este pavimento uma datação mais avançada, restringindo-a, portanto, ao segundo quartel do século III²⁶ – e com a qual estamos, aliás, de acordo –, num mosaico também figurado de Rudston (Yorks), de inícios do século IV, no qual «two small areas of mosaic and traces of guide-lines in the underlining bedding-mortar are sufficient to permit a reconstruction»²⁷ e num pavimento geométrico do século IV, de Cirencester, onde se reconhecem ainda as linhas vermelhas da sinópia, mas a colocação das tesselas revela que foi notória, afinal, a incapacidade dos *tessellarii* em seguir o desenho-guia, ostentando, por isso, inúmeras deformações²⁸.

Aqui aportados, importa referir que – tendo presente este último exemplo – e perante a evidência de que a argamassa cobriria parte da sinópia consoante o avanço do trabalho de assentamento das *tessellae* e que, dos milhares de mosaicos hoje conhecidos, aparentemente apenas um reduzido número ostentará vestígios do desenho-guia, podemos considerar duas hipóteses, ainda que meramente académicas: a primeira conjectura presume que a sinópia, na sequência da “industrialização” do processo de fabrico dos mosaicos, se tenha restringido – pela morosidade na execução do tesselado nestas condições –, sobretudo, aos *emblemata*, pseudo-emblemas, medalhões, pavimentos figurativos e/ou de desenho minucioso; a segunda suposição que lançamos à discussão, e para além das ferramentas e técnicas já descritas como utilizadas no fabrico do mosaico, assume-se pragmática e propõe que, dada a “massificação” do mosaico, os operários tenham passado a utilizar *moldes de madeira* pré-fabricados, de modo a compor, mais rapidamente, o tesselado, se não no seu todo, pelo menos em grande parte, aumentando o nível de produtividade

24 ROBOTTI, C. (1983 pp. 311-314); Idem (1983^a, p. 556, fig. 1).

25 LANCHA, J. (1985, pp. 151-175).

26 MOURÃO, C. (no prelo).

27 NEAL, D. S. (1981, pp. 95-97, n.º 68).

28 NEAL, D. S. (1981, p. 62, n.º 26).

dos artesãos, reduzindo-se, em simultâneo, o custo total da obra. Na verdade, os moldes, tanto em positivo como em negativo, são ainda hoje utilizados pelos calceteiros, pelo que e sem termos a pretensão de estabelecer qualquer analogia, a qual, pelo seu próprio anacronismo, se encontraria à partida condenada ao fracasso, parece-nos que seria, no contexto “industrial” em que o mosaico progrediu, bem mais eficiente do que a prática continuada e exaustiva da sinópia.

O assentamento das tésseras seguia o percurso em positivo, contornando o eventual molde, porquanto – como se deduz através da simples observação empírica dos mosaicos – se definiam primeiro os contornos e, só então, se preenchiam os vazios²⁹. Depois, através da percussão obtida a partir do batimento com um martelo de madeira, os mosaístas fixavam e nivelavam as tesselas à base de sustentação, até formarem uma superfície plana, sobre a qual se vertia uma aguada (pó de mármore e/ou areia e cal), o que evitava o possível aparecimento de gretas e lhe emprestava a solidez necessária³⁰. Finalmente, para remover os excessos da aguada, depois de seca, polia-se o tesselado com um raspador.

3. *Opera musiu*: uma indústria decorativa?

Todavia, e apesar de suficientemente explicitado o modo de se executar os *opera tessellata* no *De Architectura*, cujos princípios teóricos, acreditamos, terem de algum modo transitado pelo império, não impediu Lavagne³¹ de concluir que somente alguns mosaicos – sobretudo na Itália Alto-Imperial – tenham cumprido os preceitos vitruvianos, porquanto estes obrigavam à realização de uma complexa e sólida infra-estrutura, o que, decerto, encareceria a obra ao ponto de aquela apenas ser exequível por uma coarctada fímbria da elite romana. Ora, e para melhor ancorar esta questão, não nos podemos esquecer que se o mosaico se tivesse mantido ao nível restrito da auto-repre-

29 Por vezes, a colocação mais ou menos cerrada das tesselas, bem como a argamassa que ia aflorando entre os pequenos cubos, contribuía para que algumas juntas intersticiais tivessem diferentes larguras, o que decerto justificará algumas das irregularidades observadas em muitos mosaicos [cfr. LAVAGNE, H. (1988, p. 469)].

30 MORENO GONZÁLEZ, M. F. (1995, p. 126).

31 LAVAGNE, H. (1988, p. 469).

sentação do romano puro, jamais se teria interiorizado e difundido pelo império o gosto por tal artesanato, o qual, como já vimos, aliás, agiu também como veículo de romanização e de romanidade, tornando-se, nesta perspectiva, acessível a uma vasta plêiade de indivíduos que encontrou na sua adopção um caminho para a cidadania e, *mutatis mutandis*, com o decorrer do tempo, as técnicas de fabrico do mosaico simplificaram-se de modo a ganhar-se uma maior celeridade na sua execução, barateando o método e rentabilizando a oficina com a sua capacidade melhorada para responder à cada vez maior procura de mosaicos, já não só nas cidades, mas, depois da crise do século III e com o apego das classes abastadas às suas *uillae*, sobretudo nos *agri*.

Neste sentido, ao longo do tempo, o mosaico foi agindo como catalizador social do seu proprietário ou ofertante, pelo que, ao ter-se atestado num processo de generalização, conduziu à criação – nas palavras de Garcia y Bellido – de um género «artístico-industrial»³². Assim, o mosaico tornou-se, tal como a cerâmica, o *garum*, o vinho, os cereais, o azeite, os cavalos e animais exóticos, a estatuária, etc., um produto exportável. Primeiro como *conceito* e, depois, como *praxis* adaptada às múltiplas realidades que, afinal, constituíam o mundo romano e, nesta medida, entende-se que também a fabricação do tesselado e do seu suporte se resolvia «de acuerdo a las técnicas características del taller en cuestión o en función (...) de los materiales disponibles»³³. Neste âmbito, a mero título indicativo, recorde-se, que no perímetro urbano da antiga cidade de *Olisipo* se recolheram alguns troços de mosaicos, datáveis do século II, os quais, apesar de se tratar de uma amostragem fragmentária e ainda sem grande expressão, parecem indiciar uma aproximação (e não um cumprimento integral) aos preceitos *supra* nomeados, ou, no caso do mosaico adstrito ao *frigidarium* de um pequeno estabelecimento termal contíguo a uma unidade fabril de salga de peixe, verifica-se que o tesselado foi, na reforma ali levada a cabo nos meados do século III, aplicado directamente sobre anterior pavimento de *opus Signinum*³⁴. Tal como, se constata no *ager* deste mesmo município, sobretudo na época Baixo-Imperial, a existência de mosaicos construídos directamente sobre solo argiloso bem compactado, como é o caso dos desco-

32 Ideia esta reforçada por DUNBABIN, K. (1999, p. 272) quando refere: «Under the Empire, and especially in the west, mosaic production was a large-scale business».

33 MORENO GONZÁLEZ, M. F. (1995, p. 124).

34 CAETANO, M. T. (2001, pp. 61-82).

bertos nas *uillae* de Santo André de Almoçageme³⁵, da segunda metade do século III, e de Frielas³⁶, datados da centúria seguinte.

Arribados nesta questão, importa uma vez mais lembrar que foi na sequência da chamada crise do século III que o mosaico encetou tal-qualmente um processo de ruralização, porquanto os proprietários das *uillae*, quando ali se fixaram de modo consciente e assaz definitivo, transpuseram para o campo as comodidades a que se haviam acostumado nas suas *domus* urbanas, assim como pretenderam recriar, nas quintas, uma determinada vivência citadina, assumindo, pois, nesta micro-escala e perante a “sua” gente, o indiscutível estatuto de *pater familias*. Este fenómeno que teve a sua génese sobretudo em factores políticos e sócio-económicos foi, de certo modo, o motor para vulgarização do mosaico, o qual, para além da simplificação dos seus próprios processos construtivos, registou na Península Ibérica e no Norte de África, mercê também da abundância de calcários e de mármore, uma grande implantação, «por cuanto de abaratamiento del proceso supondria tal circunstancia»³⁷.

Na verdade, muitos autores insistem, ainda hoje, que os artífices apenas empregavam no fabrico das tesselas de pedra matérias-primas locais que procuravam nos arredores dos espaços a decorar³⁸, como será o caso privilegiado da *uilla* de Rio Maior, onde se recolheram vestígios do estaleiro dos mosaístas junto à casa e cujas pedras terão sido apanhadas num raio de 2 a 3 km, mas a presença de lioz naqueles mosaicos pressupõe a aquisição de matéria-prima nos arredores de *Olisipo*³⁹. Outros autores, ainda, afirmam que em determinadas situações, as pedras chegavam a ser granjeadas a mais de 100 Km do local da obra⁴⁰. Não duvidamos de que – em situações de extrema penosidade – tal tenha sucedido, mas não nos parece, face ao contexto que temos vindo a evidenciar, em particular na época Baixo-Imperial, que fosse esse o procedimento normativo das oficinas, pelo menos das maiores e que,

35 CAETANO, M. T. (1997, pp. 92-117, n.ºs 19, 20, 21, 22, 23 e 24).

36 Mosaicos que, em colaboração com Ana Raquel Silva e Luís Carlos Reis, temos vindo a estudar e dos quais demos pública notícia no X Colóquio Internacional da AIEMA, realizado em Conímbriga (2005).

37 MORENO GONZÁLEZ, M. F. (1995, p. 115).

38 LANCHÁ, J. (1994, p. 133).

39 Com base no estudo geológico realizado por Fernando Real (Apêndice I), in OLIVEIRA, C. F. (2003, p. 163).

40 RAMALLO ASECIO, S. F. (1985, p. 195).

porventura, à semelhança de que sucedeu relativamente a outras actividades produtivas, tivessem também as suas filiais espalhadas por várias províncias, até porque, e tendo presente o exemplo lusitano, parece que as oficinas regionais estariam, de algum modo, ligadas «a escolas ou oficinas de grandes centros exteriores ao território português»⁴¹.

A arqueologia, de facto, tem desenterrado quantidades imensas de objectos que nos revelam um esqueleto sobretudo agrícola, mas também industrial e comercial que regulava, então, a vida de milhões de indivíduos. Por conseguinte – entre muitos outros exemplos que poderíamos trazer à colação – sabe-se que a cerâmica *sigillata* “aretina” tinha dependências na Gália e que os moldes destinados ao fabrico de peças decoradas eram comprados a outras oficinas⁴², que à Lusitânia aportavam sarcófagos provenientes da Península Itálica e de outras províncias⁴³ e que no *ager olisiponense* se extraía e exportava lioz. Pelo que, nesta perspectiva, custa-nos ver arredada desta ossatura, enquanto valor sócio-económico, cultural e artístico, a “indústria” decorativa do mosaico.

E aqui chegados, podemos, também a título de exemplo, citar o caso da Gália, onde a escassez de materiais adequados ao fabrico de tesselas obrigava à sua importação⁴⁴. Mas que tipo de produto era veiculado? (a) Seriam umas pedras recolhidas, aqui e além, que eram metidas em barcos (talvez como lastro) e que se descarregavam num porto e dali se carream até ao local da obra, onde os *tessellarii* pacientemente as talhavam; (b) seriam fragmentos pétreos, resultantes do debaste de grandes blocos, adquiridos numa oficina de escultura; (c) ou seriam *tessellae* pré-fabricadas – como as de pasta vítrea⁴⁵ – mais fáceis, portanto, de acomodar e de transportar, fosse por via marítima, fluvial ou terrestre.

41 CORREIA, L. N. (2005, p. 86).

42 MOREL, J.-P. (1992, pp. 194-195).

43 Cfr., v.g., MATOS, J. L. (2002, pp. 311-315).

44 MORENO GONZÁLEZ, M. F. (1995, p. 116).

45 As tesselas de pasta de vidro – obtidas a partir da mistura, em estado líquido, de resinas e óxidos metálicos –, dada a sua complexidade, obrigavam à existência de verdadeiras oficinas destinadas ao seu fabrico e, sequentemente, a uma eficiente rede de comercialização (tal como terá sucedido em relação a algumas qualidades de mármore e às pedras semipreciosas que foram aplicados em mosaicos). Nesse sentido, a aquisição destas tesselas, mais frágeis do que as de pedra, deveria importar elevados custos, pelo que eram sobretudo empregues nos revestimentos de paredes e abóbadas, na elaboração de emblemas e para realçar alguns pormenores compositivos.

Parece-nos, pois, que esta última sugestão – e lembrando, uma vez mais, que este texto resulta tão-somente de uma reflexão pessoal –, será a mais consistente no contexto que temos vindo a evidenciar; uma vez que para a elaboração de qualquer pavimento de *opus tessellatum* eram empregues significativas quantidades de tesselas, sobretudo calcárias, das mais diversas cores (sendo as mais vulgares as brancas, as pretas, as encarnadas, as amarelas e as cinzentas), quer na composição do desenho, quer no preenchimento dos fundos e, como se sabe, uma equipa de três ou quatro mosaístas apenas conseguiria cobrir uma área tessellada de 2 a 3 m² por dia⁴⁶. Neste âmbito, quer o processo de simplificação da construção do suporte, quer o fornecimento de tesselas pré-fabricadas – nem que fosse apenas nas composições geométricas ou em meros preenchimentos de fundos nos mosaicos figurativos –, reduziriam bastante o tempo empregue na execução de um mosaico⁴⁷, tendo como consequência imediata o abaixamento do preço da obra musiva.

Ora, sucede, todavia, que os indícios relativos a esta questão são quase inexistentes, mas, ainda assim, poderemos considerar outras hipóteses de trabalho. Por conseguinte, e para além de termos presente um achado em Córdova, onde se recolheram vestígios tardios, passíveis de identificar com uma oficina de corte e afeiçoamento de *tessellae*⁴⁸, temos o caso – bem mais próximo –, do singular achado de largos milhares de tesselas brancas com as arestas muito vivas na área da *pars rustica* da *uilla* da Granja dos Serrões (Sintra)⁴⁹. A estas acresceram-se, em 1994 e no seguimento dos trabalhos arqueológicos, outras tantas tesselas, juntamente com blocos de calcário por cortar e pequenas lascas resultantes do desbaste da pedra, tendo-se ainda detectado e recolhido um escopro em razoável estado de conservação, tudo isto retirado do interior de um compartimento selado por derrube coetâneo, constituindo, portanto, elementos que, *de per si*, nos permitem admitir que ali funcionou uma oficina de canteiro, provavelmente entre os séculos III e IV⁵⁰.

46 LAVAGNE, H. (1988, p. 473).

47 MORENO GONZÁLEZ, M. F. (1995, p. 123).

48 MORENO GONZÁLEZ, M. F. (1995, pp. 122 e 123).

49 Opinião esta que BORGES, F. (1986, p. 108), contrariou, afirmando, então, que as «razões apresentadas não parecem suficientes para concluir da existência de uma oficina de corte de tesselas».

50 Por outro lado, as evidências resultantes desta campanha arqueológica, parecem comprovar, em traços gerais, a hipótese que entretanto havíamos lançado [CAETANO, M. T. (2006, p. 31)], mas que ora tratamos mais aprofundadamente. Todavia, estamos conscientes de que somente a continuação dos trabalhos arqueológicos nos poderá esclarecer melhor quanto à organização e estrutura desta provável oficina.

Neste contexto, e atendendo ainda ao caso da Granja dos Serrões, que melhor conhecemos, pensamos poder estar perante um fenómeno estritamente económico assente, quanto a nós, em duas vertentes: a primeira, como resultado da abundância de matéria-prima na região, assumindo-se, talvez, como uma outra faceta da “indústria da pedra”, a par com aquela que seria a principal actividade da *uilla* da Granja dos Serrões, ou seja, a sua extracção ou transformação em grande escala, uma vez que o proprietário daquela *uilla* «exploraria uma pedreira local e/ou possuiria uma oficina de corte e afeiçoamento de pedra»⁵¹, podendo-se, neste contexto, recorrer – sem prejuízo –, tanto ao aproveitamento de monólitos defeituosos, como aos sobejos; a segunda, prende-se, eventualmente, com a utilização de uma rota já estabelecida para escoamento e comercialização da pedra, visando também a comercialização das *tessellae* junto das oficinas olisiponenses, ou até mesmo exportando-as para outras regiões. E, na verdade, a descoberta junto às ilhas Berlengas, em contexto de naufrágio de navio romano (do qual se recolheram igualmente cepos de âncora), de algumas *tessellae*, bem como várias outras plaquetas de pedra já aparelhadas para o fabrico de pequenos cubos – hoje conservados no Museu do Mar, em Cascais –, parecem corroborar, ainda que no caso vertente não tenha sido possível apurar a origem dos referidos materiais pétreos, a existência, como temos defendido, aliás, de um comércio de tesseras pré-fabricadas, provavelmente em larga escala⁵².

51 RIBEIRO, J. C. (1982-1983, p. 398). De facto, ambos os contextos que enunciámos não são, de todo, congruentes com outras situações já estudadas, como, por exemplo, a de Pont d’Ancy, onde se constatou, de forma inequívoca, que os mosaístas abandonaram apressadamente a obra em curso, pois foram encontradas, na *pars urbana* daquela *uilla*, ferramentas junto a uma grande cuba com cal e enormes pilhas de tesselas [LAVAGNE, H. (1988, p. 470) e DUNBABIN, K. (1999, p. 288)]. Ou, noutra dimensão, registe-se o caso da Maison du Triomphe de Neptune, em Acholla (Tunísia), onde foram detectados desperdícios resultantes do fabrico do mosaico, uma vez que ali se patenteavam pedras das mais diversificadas cores: «On trouve d’assez gros morceaux de calcaire blanc grège; leur dimension: 2,2 cm de longueur sur une section carrée de 1,2 x 1,2 ou 3 cm sur 1,3 x 1,3, montre qu’ils étaient destinés à être dédités en deux ou trois tesselles» [GOZLAN, S. (1992, p. 267)]. E, quem sabe, se aquelas plaquetas de calcário que sobejaram, e atendendo à complexidade do mosaico em causa, se destinariam afinal à execução local de *tessellae* de configuração diversa, de molde a compor-se a intricada teia de onde emerge a figura de Neptuno?

52 A informação acerca destas tesselas descobertas no mar foi-nos gentilmente cedida pelo Dr. António Carvalho e pela Dra. Catarina Coelho, a quem demonstramos o nosso público agradecimento.

4. Os tessellarii: artistas ou artesãos?

Se por um lado, o estudo morfológico dos mosaicos não oferece grandes dificuldades, por outro, a figura do mosaísta é, dada a escassez de informação disponível, deficientemente conhecida, pois, apesar da importância do mosaico enquanto veículo transmissor de conceitos, de ideias e, sobretudo, de iconografia, eles foram quase completamente ignorados pelos escritores clássicos, «quizá como fruto del profundo desprecio nacido en el ambiente áulico por todo lo que estuviera relacionado con el trabajo y los trabajadores»⁵³. De facto, Jean-Paul Morel considera – citando Cícero: «todos os artesãos praticam um ofício vil» – que o artesanato foi subestimado no mundo antigo e que, neste sentido, os artífices e todos aqueles que laboravam com as mãos (incluindo os próprios técnicos e artistas plásticos) e auferiam salário, eram tidos como *sub-homens* ou, quando muito, cidadãos de segunda classe⁵⁴, pois, para os romanos a verdadeira dignidade centrava-se na posse da terra. Este facto, todavia, não impediu muitos aristocratas de possuírem – a par das propriedades agrícolas que exploravam com zelo –, e justificando deste modo o “proto-capitalismo” vigente, fábricas, ou dedicando-se igualmente ao comércio, porquanto os negócios eram um complemento seguro ao rendimento incerto da agricultura.

Estes negócios eram frequentemente administrados por escravos ou por libertos, o que proporcionou a ascensão de uma certa burguesia impaciente também em mostrar o seu estatuto, à semelhança da antiga aristocracia, e, sobretudo, o seu poderio económico. De um modo geral, o artesão constituía a plebe urbana, pois era na cidade que a maioria trabalhava, não apenas os que se dedicavam à conservação do próprio burgo, mas ainda os que laboravam nas grandes indústrias ali instaladas, por isso, era socialmente irrelevante, excepto quando se organizava em colégios profissionais. Então, sim, os artífices detinham e ostentavam o poder da sua classe, conforme se poderá, a título de exemplo, aferir da leitura da legenda patente no já referido mosaico de Oceano (Faro), datável do segundo quartel do século III, e onde Janine Lancha encontra razões para considerar, entre outras hipóteses, que os três encomendantes seriam membros de um grémio profissional⁵⁵.

53 MORENO GONZÁLEZ, M. F. (1995, p. 126).

54 Cfr: MOREL, J.-P. (1992, p. 181).

55 Cfr., v.g., LANCHA, J. (1985, p. 151-175).

Neste contexto – e apesar de então se apreciar a arte enquanto objecto de fruição sensorial, mas também como produto de ostentação – a figura do artista/artesão, esvai-se na penumbra do tempo e deles, enquanto criadores, pouco mais nos sobejou do que resquícios das suas obras. De facto, para o romano, o verdadeiro autor de um produto, fosse ele escultórico, arquitectónico ou musivo, era o seu encomendante, entendendo-se, neste âmbito específico, o obreiro como mero executor; pois a sua própria obra regia-se pelos cânones do gosto do proprietário ou ofertante *pro bono publico* (mesmo quando era o colégio profissional o patrocinador). Deste modo se justificará ainda, e um pouco à semelhança das divindades protectoras dos homens, a importância do evérgeta na sociedade antiga.

Assim, face ao exposto – e enquadrando o mosaico na actividade «artístico-industrial» –, podemos concluir que o mosaísta era, afinal, um artesão e carregava consigo o genoma do mais profundo substrato social romano (o indivíduo de baixa condição, o escravo e o liberto)⁵⁶. Por isso se justifica, na vasta plêiade de mosaicos hoje conhecidos, que subsistam tão poucas alusões, quer aos mosaístas, quer às respectivas oficinas. Estas referências, contudo, tornam-se relativamente frequentes a partir dos finais do século III⁵⁷, fenómeno compreensível, aliás, no âmbito das consequências do *tempo novo* que se inaugurara na época dos Severos. Será, pois, neste sentido que se enquadrará, por exemplo, a magnífica *uilla* de Carranque, datada de cerca de meados do século IV, onde existem provas concretas que várias oficinas laboraram em simultâneo: «De estos talleres es posible identificar dos con seguridad: el primeiro, de um tal MAS(cellin?)VS, levou a cabo los mosaicos del cubículo del propietario y del oecus de la casa; el segundo, de um tal IV(L.PRV)D, realizaria el mosaico del triclinio, el de la fontana y el de la sala que lo antecede»⁵⁸. Precedia a entrada do quarto principal a seguinte legenda, inscrita numa cartela: EX OFICINA MAS ()NI/ PINGIT HIRINVS/ VTERE FELIX MATERNE/ HVNC CVBICVLVM. Inscrições estas que, contrariando o anonimato clássico, assumem com inusitado orgulho, talvez também como consequência de um nivelamento social que se foi materializando ao longo do tempo, as suas obras de arte⁵⁹.

56 Cfr: a propósito LAVAGNE, H. (1988, p. 473) e LANCHIA, J. (1994, p. 136).

57 LANCHIA, J. (1994, p. 128).

58 FERNÁNDEZ-GALIANO, D., PATÓN LORCA, B. e BATALLA CARCHENILLA, C. M. (1994, p. 322).

59 Subsistem, entretanto, vários outros testemunhos afins – os quais na parte ocidental do Império, quando expressos em genitivo, se referiam ao mosaísta, chefe ou “proprietário” da oficina e não ao

A transformação estrutural subjacente à própria contextualização operária das oficinas de mosaico, em parte patrocinada pela redução efectiva do número de escravos e pela concessão da cidadania aos libertos em 212, revelou-se também naquela época de profunda crise económica, política e social, provocada, designadamente, pelas revoltas dos bárbaros e dos Bagaudas na Gália, pela deserção de *Carausius* na Bretanha, pelos tumultos no Egipto e pela pressão persa nas fronteiras do Oriente, através da promulgação do *Edictum de Pretiis*, de Diocleciano (245-313). De facto, este documento estabeleceu que um *pictor imaginarius* auferia 150 denários por cada jornada de trabalho, enquanto que um *tessellarius* recebia apenas 50⁶⁰, tanto como um padeiro ou um ferreiro, pelo que a manutenção de um pintor no grupo, ou de artesãos especializados em tarefas absolutamente exclusivas, deveria ser muito onerosa, em particular nas pequenas oficinas de tipo familiar, tendo-se em atenção ao facto de os «mosaicists were in reality artisans, working from models given to them but seldom initiating anything themselves»⁶¹.

Mais tarde, no código de Teodósio II (redigido entre 429 e 436) referenciaram-se estas oficinas caseiras, assinalando-se – numa medida que se nos afigura consentânea com uma tentativa de se evitar a completa desagregação do tecido sócio-económico do império ocidental – que os mosaístas que transmitissem o ofício aos filhos obteriam benefícios fiscais e gozariam de protecção corporativa⁶². Os artesãos, desde sempre relegados para os níveis inferiores da sociedade, foram, então, pela poderosa máquina burocrática, definitivamente *amarrados* aos seus ofícios⁶³. E a arte, como expressão da alma humana, não ficou imune a tal existencialismo, muito mais inseguro do que nos tempos clássicos, mas tal-qualmente, renovado pelas influências das religiões orientais – dentre elas o Cristianismo – e pela explosão de fenómenos indígenas, cujas materializações plásticas, segundo Justino Maciel, «apresentam-se

pintor [LANCHA, J. (1994, p. 130) e DUNBABIN, K. (1999, p. 271)], bem como se encontram algumas menções explícitas às oficinas – *ex officina* –, as quais se patenteiam apenas na Península Ibérica, em África e na Gália [GUARDIA PONS, M. (1992, p. 426)].

60 MORENO GONZÁLEZ, M. F. (1995, p. 129).

61 BLAKE, M. E. (1930, p. 21).

62 LAVAGNE, H. (1988, p. 473). Sobre estas pequenas oficinas familiares vide também DUNBABIN, K. (1999, p. 269).

63 Sobre esta matéria, vide LOT, F. (1985, pp. 97-119), defendendo este historiador que «se o regime de castas imposto ao mundo romano conseguiu retardar a sua decomposição, revelou-se contudo, impotente para lhe restituir o vigor e a juventude perdidos».

nos na ambiguidade característica do uso comum dos mesmos instrumentos para a expressão de mensagens não necessariamente convergentes»⁶⁴.

5. Organização funcional, itinerância e difusão dos modelos iconográficos

No âmbito das oficinas, importa ainda mencionar a problemática subjacente à sua organização e funcionamento, pois, alguns dos seus aspectos têm vindo a ser alvo de diversa – e por vezes – contraditória abordagem. Assim, com base nos escassos testemunhos que nos foram legados, tem-se procurado esclarecer as questões mais obscuras relacionadas com a actividade dos mosaístas, nomeadamente acerca da organização funcional dos *ateliers* e a sua eventual itinerância e utilização de modelos como base para a concepção dos mosaicos.

Na verdade, tem-se defendido que as oficinas eram constituídas por grupos de artesãos com tarefas bem definidas: o *pictor imaginarius* (responsável pela transposição do desenho); o *tessellarius* (encarregado pela colocação das tesselas); e o *musiarius* (que realizava mosaicos parietais e de abóbada)⁶⁵. Mas, ainda que consideremos o *tessellarius* – e, de certa forma, o *pictor imaginarius* – como o fundamento básico caracterizador de um *atelier* musivo, não cremos, no entanto, e ao contrário do que afirmam diversos investigadores, que existisse, sobretudo nas pequenas e médias oficinas, uma hierarquização rigorosa na distribuição de tarefas. Por conseguinte, muitas das actividades relacionadas com o fabrico de um mosaico, incluindo a construção do suporte e o assentamento das tesselas, poderiam ser realizadas, sem distinção, por todos os elementos de uma equipa, ou seja, apesar de cada membro ter a seu cargo uma função ou funções explícita(s), deveria colaborar nas várias fases de construção de um pavimento musivo⁶⁶.

Por outro lado, acreditamos também na possibilidade de muitas das pequenas e médias oficinas não contarem com a presença – pelo menos permanente – de um *pictor imaginarius*, sendo a sua função desempenhada pelo artífice mais habilidoso do grupo, sobretudo no que respeita aos mosaicos geométricos ou de cariz geometrizante. O facto de um dos mosaicos da já referida *uilla* de Carranque ter sido assinado pelo pintor juntamente com a

64 MACIEL, M. J. (1995, p. 105).

65 BRUNEAU, P. (1987, p. 152).

66 Opinião que partilhamos com GUARDIA PONS, M. (1992, p. 429).

oficina, leva-nos a acreditar na notabilidade do desenho ou no carácter excepcional da sua participação na obra musiva⁶⁷. Neste sentido, note-se que os pintores eram particularmente requeridos para o desenho de mosaicos figurados, nos quais, muitas das vezes, não se limitavam a inspirar-se na pintura ou a copiar os chamados cartões de modelos, mas eram capazes de improvisar um tema, de adaptá-lo de acordo com o próprio gosto ou à planta do espaço que tinham para pavimentar⁶⁸, referindo, ainda a este propósito, Licínia Nunes Correia, que no que concerne à decoração fitomórfica dos mosaicos lusos – e apesar de aquela ter seguido o léxico generalizado – se constata uma certa liberdade criativa das oficinas locais⁶⁹.

Outro aspecto a salientar prende-se com o carácter fixo ou itinerante das oficinas musivárias, e, neste contexto, cremos que a transposição vivencial operada a partir do século III passou também pelo revestimento a mosaico dos principais espaços de uma *uilla*, o que terá contribuído para a proliferação de pequenas oficinas itinerantes. Na verdade, parece que existiram oficinas estabelecidas num local e outras que enveredaram pela itinerância num determinado raio geográfico, cuja amplitude não se encontra ainda esclarecida⁷⁰, subsistindo, ainda, a hipótese de algumas oficinas terem tido a sua base em cidades e «desde allí acudían a los lugares desde que eran llamados»⁷¹, numa itinerância de carácter excepcional.

Um dos problemas mais debatidos – e controversos – prende-se com a existência ou não de *cartões*, de *livros* ou de *cadernos de modelos* que formaríamos, enfim, o repertório do mosaísta, isto na medida em que os modelos seriam necessários para a fixação de um repetitivo, mas vastíssimo programa iconográfico, que, para além de servirem de base para compor a decoração do mosaico, seriam também um elemento fundamental para o cliente escolher os motivos que melhor se adaptavam ao seu gosto, pretensões sociais, culturais ou religiosas⁷². De facto, Clarke, após ter estudado quatro mosaicos a preto e

67 GUARDIA PONS, M. (1992, p. 427).

68 LANCHÁ, J. (1994, p. 129).

69 CORREIA, L. N. (2005, p. 82).

70 LANCHÁ, J. (1994, p. 132). Sobre esta problemática CERRILLO CÁCERES e FERNÁNDEZ CORRALES (1981) realizaram para a Lusitânia uma análise de âmbito geográfico, na qual tentaram estabelecer relações entre a densidade/dispersão dos mosaicos e a sua eventual conexão com as cidades que lhes estão mais próximas.

71 GUARDIA PONS, M. (1992, p. 430). Opinião também defendida por BRUNEAU, P. (1987, p. 157).

72 LAVAGNE, H. (1988, p. 472).

branco de Neptuno e a sua quadriga (Óstia, Risaro, Otricoli e Arezzo), concluiu que os artífices usaram um único modelo, mas, pelas diferenças notadas, não o aplicaram na escala de um para um como na técnica usada nos frescos do Renascimento, pelo que finaliza a sua interpretação considerando que, apesar, de as imagens terem sido «perhaps collected in albums or pattern books, that could be reproduced more or less accurately to suit a particular space»⁷³.

Estes *cadernos*, todavia, não teriam a forma de verdadeiros “catálogos ilustrados” (um produto de luxo, passível de ser possuído apenas por uma reduzida elite). Seriam, antes pelo contrário, conjuntos de apontamentos e desenhos⁷⁴ – talvez delineados em placas de cera e/ou pintados em tabuinhas – que se comercializavam e/ou copiavam de outros mosaicos e de pinturas, que eram arrecadados dos ornatos cerâmicos, da escultura e fruto da própria imaginação que as equipas iam acumulando⁷⁵, de acordo também com as modas e as épocas. Neste sentido, e se se considerar viável a hipótese que colocámos de terem existido grandes oficinas com sucursais dispersas um pouco por todo o Império, aquelas, nessa eventualidade, teriam contribuído também para a difusão do léxico musivo, ganhando-se, assim, uma aparente universalidade plástica, porque, e de acordo com Philippe Bruneau, seria impossível fixar num único instante toda a imaginária da Antiguidade⁷⁶.

De facto, não chegaram, até nós, quaisquer notícias (ou vestígios) de tais *cadernos*⁷⁷ que, no entanto, acreditamos terem existido, não no sentido global que também Bruneau recusa, mas esses cadernos – ou, no nosso particular

73 CLARKE, J. R. (1994, p. 309).

74 GUARDIA PONS, M. (1992, p. 429).

75 Para LANCHÁ, J. (1994, p. 131), seria a tal «source commune d'information» a todos os artesãos.

76 Para este autor trata-se de uma falsa questão, pois, os *cadernos* «ne pouvaient rassembler toute l'imagerie de l'Antiquité. Quant à moi, cependant, je ne puis y adhérer (...): personne n'a jamais vu de chaire de modèles et aucun texte ni image n'en atteste l'existence. Ils n'ont donc d'autre réalité que celle d'hypothèse servant à expliquer ce qu'on observe; or, il me semble qu'un modèle, supposé, n'a rien d'autre à expliquer que l'étroite similitude, qui ne peut être fortuit, d'au moins deux copies identiques entre elles. Et justement, c'est ce qu'on ne constate jamais! Quand on rapproche des images mosaïques de même sujet, elles sont toujours beaucoup trop différents pour dériver d'un même modèle, même quand il s'agit d'un sujet très majoritairement, presque exclusivement mosaïstique comme Lycurgue et Ambrosia. (...) je ne crois donc pas que les mosaïstes transportaient des cahiers de modèles» [BRUNEAU, P. (1987, pp. 156-157)].

77 Para NEAL, D. S. (1981, pp. 21 e 22), os mosaístas possuíam dois tipos de *cartões*: um seria uma espécie de mostruário, onde se patenteavam os desenhos que constituíam o repertório da oficina, e a partir do qual o cliente escolhia os motivos do seu agrado; enquanto que o outro seria um verdadeiro manual de execução.

entendimento, essas tabuinhas – eram transmitidos de geração em geração e a sua continuada reedição permitiu que, desde que se utilizaram como temas recorrentes, tomassem parte da tradição artística do mundo romano, porquanto cada oficina terá constituído o seu próprio repertório. Mesmo na posse de um repertório específico, tal não deverá ser entendido como estático, pois, ao introduzirem ou retirarem elementos, ou alterando os existentes⁷⁸, os mosaístas (e/ou os encomendantes) iam, afinal, criando novas composições, muitas das vezes combinando motivos de distintas proveniências, fenómeno bem patente, aliás, na Antiguidade Tardia, quando, a par da assunção de um certo naturalismo descritivo, o *horror uacui* se impôs na decoração musiva.

6. Breves apontamentos sobre a iconografia do mosaico

Foi, igualmente a partir do século II da Era, que muitas oficinas instaladas nas províncias começaram, por conseguinte, a incorporar artífices locais (e/ou de outras proveniências), pelo que, na continuação temporal, se foram esbatendo as influências itálicas, criando espaços por onde empegaram a «desarrollarse corrientes y matices regionales, algo que en caso peninsular se constata con mayor fuerza que en otras zonas del Imperio»⁷⁹.

Esta transversalidade dos *opera musiva*, ainda que matizada por factores regionais e idiossincráticos, mas de extrema importância para a compreensão da evolução da iconografia do mosaico romano – aos quais teremos, indubitavelmente, aduzir a generalização do uso da policromia a partir dos finais do século II –, contribuiu, de modo inequívoco e continuado, para o enriquecimento do catálogo temático que se abeberara já, entre muitos outros motivos, de algumas das formas geométricas que aqui referimos a título meramente indicativo, tais como a *trança* de dois cabos, com raiz no cordão helenístico e precursora de formas mais evoluídas, como o entrançado de três ou mais pontas, vulgarizadas a partir do século III. A *suástica*, atestada já no VI milénio a. C., mas cuja semasiologia lhe foi ditando, consoante o tempo e o espaço, diferentes interpretações, tendo-se revestido, na época em análise, de

78 Este facto encontra-se testemunhado, a título de exemplo, no Mosaico de Neptuno (*Itálica*), no qual os artífices terão usado livremente os cartões, mudando alguns dos atributos normalmente associados ao motivo representado [BLÁZQUEZ, J. M. (1993, p. 96)].

79 MORENO GONZÁLEZ, M. F. (1995, p. 121).

determinado cariz protector e de fortuna, ao qual se terá aduzido – para além da vulgarizada associação ao Nó de Salomão⁸⁰ – uma relação com o *cantharus*, com testemunho, entre outros, no recentemente descoberto e ainda inédito exemplar de Frielas, datado do século IV, numa eventual conexão ao culto dionisíaco, podendo-se encontrar neste facto um «reforço de modo a tornar, certamente, a protecção mais eficaz»⁸¹.

Ou o *Nó de Salomão*, um atributo da união e da aliança, que nascendo pagão na época de Augusto⁸² está ainda presente num tesselado muçulmano em Mahdia (Tunísia), do século X⁸³, e tornou-se património comum do mundo antigo, porquanto, apesar de ter mantido a integridade no que respeita ao seu próprio desenho evoluiu também noutro sentido, pois, «Sta di fatto che particolari fogge di nodi salomonici a scudo li vedremo ricorrere com frequenza a partire dal tardo III secolo sino a tutta l'età paleocristiana»⁸⁴. Ou, ainda, um capacete com suástica, como o descoberto em *Herculaneum*, o qual – dada a delicada localização geográfica daquela cidade – poderá ser entendido num contexto de protecção⁸⁵, tal como em inúmeros mosaicos baixo-imperiais se encontram crísmos apelando à boa-vontade de Cristo.

Aspas, heras, letras, legendas, círculos, labirintos, quadrados, animais e muitas outras formas comuns no léxico musivário podem também, em determinados contextos, possuir significados de benfeitoria. Mas se, na verdade, não cremos na transversalidade valorativa dos elementos que se patenteiam nos mosaicos, parece-nos sensato optar-se – ainda na esteira de Sheila Campbell – por algum cuidado na tentação, por vezes apetecível, de classificar todo e qualquer motivo, ou composição mais estrambótica, como símbolo de protecção e/ou de boa-sorte. Na verdade, acreditamos que a universalidade da linguagem, ou melhor, das linguagens musivas, não encontrou – mercê dos fenómenos que temos vindo a explicitar – uma única tradução, pelo que, dependendo do tempo e do lugar, as mesmas formas podem figurar apenas como simples motivos decorativos, por vezes repetidos até aos limites da extenuação⁸⁶. Ou mesmo

80 Fenómeno já atestado num fragmento de mosaico de Pompeios [cfr: SANSONI, U. (1998, p. 30)].

81 COIMBRA, F.A. (1999, p. 87).

82 Cfr: SANSONI, U. (1998^a, p. 4).

83 ENNAÏFER (1994, pp. 315-318, fig. 9).

84 Cfr: SANSONI, U. (1998, p. 31).

85 CAMPBELL, S. (1994, pp. 295-296).

86 Vide no mesmo sentido, COIMBRA, F.A. (1999, p. 82).

ressurgindo das profundezas dos tempos, como seja o quadrilóbulo entrançado – motivo já assinalado em plena proto-história⁸⁷ – mas que marca presença na Península Ibérica no século IV⁸⁸ e, com idêntica ou cronologia mais avançada, noutras províncias.

Se as formas geométricas, no contexto de apreciação objectiva, surgem mais difusas, como por exemplo, quadrilóbulo entrançado, os modelos vegetais, que na Lusitânia ocidental costumam surgir associados a motivos geométricos, distanciam-se iconograficamente do “estilo florido” «de alguns mosaicos africanos, ou do rendilhado vegetal dos *Hospitalia* da *Villa Adriana*»⁸⁹. Ainda assim patenteiam-se, em alguns mosaicos, aproximações às correntes africanas. Esta última perspectiva, no entanto, tem sido – quanto a nós – de algum modo empolgada, uma vez que, na Península Ibérica, porquanto, nem todas as figuras mais ou menos exóticas podem reclamar esse estatuto, ainda que seja inequívoca a comparência de *ateliers* africanos neste território. A existência, por exemplo, de animais estranhos – se exceptuarmos, entre muitas outras, as ditas representações nilóticas – não indicará forçosamente uma filiação a uma oficina ou a mosaístas de origem africana. Na verdade, existia um conhecimento efectivo acerca desses animais, mercê da sua importação e sequente chacina nas ensanguentadas areias das arenas para gáudio das multidões – *panem et circenses* – e simultâneo respeito pela heroicidade dos animais em luta⁹⁰.

87 VASCONCELLOS, J. L. (1913, pp. 82-83, fig. 44).

88 O quadrilóbulo entrançado – quatro círculos contíguos dispostos de modo a formar um quadrado ou, em variante próxima, desenvolvido a partir da intersecção de dois ss –, motivo de aparente origem tardia, balizando-se a sua aplicação entre os séculos IV e V, e com escassos exemplos referenciados na bibliografia compulsada, apresenta, apesar de tudo, uma alargada dispersão geográfica, designadamente, em Roglit, Israel [OVADIAH, R. e OVADIAH, A. (1987, p. 124, n.º 210, pl. CXXXVII)], em *Aphrodisias*, nos mosaicos da *House 2* e do *North Temenos Complex*, Turquia [CAMPBELL, 1991, pp. 20-21, n.º 7, pl. 73 e pp. 2-4, n.º 3, pls. 9 e 11)], em Aquileia, Itália [ORANGE, H. P. L. e NORDHAGEN, P. J. (1960, pp. 47-48, est. 41)] e em Montmaurin, França [BALMELLE, C. (1980, pp. 81-83, n.º 75, pls. XXX e XXXI)]. A maior concentração do quadrilóbulo entrançado, todavia, encontra-se na Península Ibérica, em Talavera de la Reina [BLÁZQUEZ, J. M. (1982, pp. 43-46, n.º 31, fig. 21)], na capital da Lusitânia e, nas suas imediações, na *uilla* de El Hinojal, no mosaico com caçador de javali [BLANCO FREIJEIRO, A. (1978, pp. 33-34, n.º 14, láms. 24-25 e p. 52, n.º 65, fig. 11)] e, no ocidente da Península, no mosaico de Oeiras, datável do século IV [BORGES, F. (1986, pp. 91-106, n.º 24, ests. XIX-XX); GOMES, M. V., CARDOSO, J. L. e ANDRÉ, M. C., 1996, p. 404, no entanto, apontam para este mosaico uma cronologia circunscrita aos finais do século II/inícios do III. Em São Miguel de Odrinhas [CAETANO, M. T. (1997, pp. 63-70, n.º 12)]; e na *uilla* de Rio Maior [C. F. OLIVEIRA (2003, pp. 61-79, n.º 3, des. 2), autora que aponta ainda, para além destes, outros mosaicos onde se patenteia o quadrilóbulo entrançado].

89 CORREIA, L. N. (2005, p. 81).

90 Sobre esta matéria, em concreto, veja-se NOGALES BASARRATE, T. (2000).

As representações de índole religiosa e/ou mitológica, de cariz pictórico, foram, por outro lado, alvo de uma cristalização prematura, segundo cânones iconográficos há muito estabelecidos que lhe definiram a essência. Isto, independentemente da melhor ou pior execução dos desenhos, da adição ou subtração de uma ou várias personagens secundárias, do acrescento ou da omissão de um ou outro pormenor, como se patenteia, aliás, nos mosaicos alusivos a Dioniso. Neste contexto, nota-se que a divindade, por norma, surge de pé num carro tirado por dois tigres (da esquerda para a direita, no plano do observador), acompanhado, ou não, por um séquito de composição variável. Assim, apenas ao nível da Península Ibérica – mas com consciência de que este modelo se repetiu um pouco por todo o Império – destaca-se, no que concerne ao Triunfo de Dioniso, a iconografia simplificada do mosaico de Andión, de cronologia indeterminada, mas circunscrita ao Alto-Império⁹¹, ou a complexidade do pavimento de *Caesaraugusta*, datado da época dos Antoninos⁹²; de época tardia, refira-se o mosaico da *uilla* de Torre de Palma, de boa qualidade na sua lavra, datado da transição do século III para o IV⁹³, e o de *Tarraco*, que apesar de se manter a representação canónica, aduziu-se uma extemporânea figura alada, considerando Milagros Guardia Pons a hipótese de se estar perante uma associação de Dioniso com Hélios-Mithras⁹⁴, ou seja, um indício da miscigenação de diversas correntes de pensamento religioso-simbólico. E, finalmente, em *Emerita Augusta*, o mosaico assinado EX OFFICINA ANNI PONI, datado cerca de 400, cuja representação báquica – neste caso uma descrição do mito de Ariadne – flutua num espaço desordenado, mas despojado do seu vazio pela inclusão, entre outros, de cruzeiros e de florões inscritos em círculos⁹⁵, revelando, já nesta época tardia, a quase total desagregação de uma iconografia teocrática, outrora bastante estandardizada⁹⁶.

91 DURÁN, M. (1993, pp. 276-279, n.º 81, fig. 46, lám. XLIV).

92 BLÁZQUEZ, J. M. *et alii* (1989, pp. 51-57, n.º 35, lám. 48) e DURÁN, M. (1993, pp. 274-276, n.º 80, lám. XLIII).

93 LANCHÁ, J. e ANDRÉ, P. (2000, pp. 157-213, n.º 2, est. LXV).

94 GUARDIA PONS, M. (1992, pp. 35-37, lám. I).

95 BLANCO FREIJEIRO, A. (1978 p. 34, n.º 15, láms. 26-27 A).

96 Seja como for, esta *bricolage* de imagens conduziu, em última instância, quer à recriação livre de temas concretos, quer à contaminação [LAVAGNE, H. (1988, p. 472)] dos mesmos, ou seja, a inclusão num único mosaico de representações completamente antagónicas, desproporcionadas e erradas.

Esta evolução iconográfica coincidiu, também ela, com o processo de ruralização da sociedade e economia e resultou, igualmente, desse mesmo processo. Desta forma, os temas de tradição greco-romana foram sendo substituídos por representações mais telúricas e narrativas. Surgiram, então, sobretudo nas *uillae*, as suas próprias representações, bem como dos trabalhos de lavoura; as apreciadas cenas de circo, as corridas de quadrigas, os cavalos vitoriosos e os aurigas laureados, tendo Justino Maciel realizado, a propósito do mosaico de *Conimbriga*, um interessante esquema de interpretação real e simbólica em que, entre outros paralelos observados, destacamos a convergência do auriga com Apolo conduzindo o carro do Sol⁹⁷; as passagens cinegéticas – e a caça era tida como um acto heróico – revelam-se no caçador que ataca frontalmente o javali e que se assume como um guerreiro vitorioso; ou dos cavaleiros que perseguem e espetam, com as suas compridas lanças, veados, e também, apelando à glória suprema, panteras e outros animais ferozes. Mas, por outro lado, o mosaico, de finais do século III ou de inícios do IV, proveniente de uma *uilla* situada nos limítrofes da cidade de Córdoba, e onde se representa um cavaleiro em desenfreado galope, precedido pelos seus galgos que correm atrás de uma lebre, cujas legendas, a primeira sob o ginete, THALAS/ SIUS QUI UENATOR, e as outras duas nomeando os cães LATERAS – talvez por Latras – e NIMBUS⁹⁸, poderão, pela modéstia da cena retratada, revelar uma certa ambiguidade entre a necessidade de Talásio se auto-representar engrandecido pelo acto de caçar (ainda que no caso vertente se trate de um pequeno e inofensivo coelho), e o reflexo da abertura do homem à mãe natura, como nos mostra, afinal, o prosaico elogio patente na *uilla* de Cardílio: VIVENTES/ CARDILIVM/ ET AVITAM/ FELIX TURRE⁹⁹.

O primado da natureza entranhou-se na vida campesina, reflectindo-se este facto também na *ars musiva*, porquanto na sua iconografia se foram tal-qualmente esvanecendo os contornos da mitologia pagã. E, na verdade, esta constatação está bem presente no fragmento de mosaico de Puerta Oscura (Málaga), no qual a figuração do mito de Belerofonte a matar a Quimera se integra, com a maior ingenuidade, numa vulgar cena de caça, inclusive com cão e caçador apeado atrás de um cervídeo, sendo apenas tal narrativa identificada

97 MACIEL, J. (1996, p. 133).

98 GÓMEZ PALLARÈS (2005, pp. 275-277).

99 MACIEL, J. (1996, p. 155).

pelo facto de se terem introduzido legendas, uma sobre o ginete e respectivo montador – [PEGA]SVS e BELLEREFONS – e a outra, dividida em três linhas, junto do leão – QV/ME/RA¹⁰⁰. Enquanto que noutros casos se pode encontrar naquela mesma cena uma leitura de simbólica cristã (São Miguel Arcanjo a trespassar o dragão), assim como em alguns quadros de Orfeu que Clemente de Alexandria comparou, pela sua inusitada capacidade em sujeitar os animais, a Jesus Cristo. Mas uma das melhores sínteses do que temos vindo a evidenciar sobre esta *interpretatio christiana* na iconografia do mosaico encontra-se testemunhada na abóbada de Centocelles, onde se distribuem, em círculos concêntricos a apontar na direcção do Céu, cenas cinegéticas, a pé e a cavalo; trechos bíblicos; as Quatro Estações¹⁰¹; os retratos dos Augustos Magnêncio e Constâncio II e dos Césares Vetrânio e Decêncio; e, no topo da cúpula, algumas outras personagens não identificáveis¹⁰².

Finalmente, e a encerrar esta síntese acerca da iconografia, atentemos ao singular mosaico de Mértola com cena de caça, de influência bizantina e com cronologia circunscrita aos finais do século V ou inícios do VI¹⁰³, ainda que Justino Maciel, em recente recensão ao estudo de Virgílio Lopes e alicerçando-se em distintos argumentos, empurre aquela datação já para o século VI ou VII¹⁰⁴. Neste tesselado, o cavaleiro, com luva calçada na mão esquerda, segura um falcão remetendo-nos para um universo medieval, cuja abrangência deveras extravasa o âmbito desta nossa breve reflexão acerca da origem, difusão e iconografia do mosaico romano. Isto, apesar de ali conviver pacificamente uma quimera, retratada segundo o cânone clássico, constituindo também ela inequívoca prova de que o antigo substrato cultural estava ainda bem presente, assim como se manteve latente por muito mais tempo.

E embora o Império, que anteriormente estivera ameaçado, ir caminhando, nas palavras de Ward-Perkins, de uma Antiguidade Tardia para uma New Age¹⁰⁵ (após as invasões do século V que decapitaram Roma e tombaram

100 BLÁSQUEZ, J. M. (1981, pp. 77-78, n.º 53, lám. 61A).

101 Aqui, e ainda na tradição da Antiguidade Clássica, as estações estão representadas através de bustos masculinos, mas a tendência normativa desta representação no âmbito da Antiguidade Tardia, conduziu à adopção do perfil feminino [MACIEL, J. (1996, p. 155)].

102 HAUSCHILD, T. e ARBEITER, A. (1993 pp. 49-94).

103 LOPES, V. (2003, pp. 110-114, 5.1.10).

104 MACIEL, J. (2005, pp. 324-325)

105 WARD-PERKINS, B. (2006, p.234).

a *pars occidentalis* do Império), passaram, para a população em geral, a ser despidiendas muitas das vontades antigas, exceptuando-se, obviamente, a nova elite política e a Igreja Católica que se acercaram deste universo e o reestruturaram em sentido diverso. Assim se compreenderá o relato de Prisco, um diplomata romano que, em 449, quando aguardava ser recebido por Átila, foi surpreendido por um antigo mercador grego, com aspecto bárbaro, e que lhe confessou que, afinal, vivia melhor entre os hunos do que no meio dos romanos. Ou o texto de Salviano – também citado por Andrea Giardina –, no qual se afirma que muitos romanos debandavam para junto dos godos e dos celtas sublevados porque «preferem viver livres sob a aparência de prisão a viverem prisioneiros sob a aparência da liberdade», e que procuram entre os bárbaros a *humanitas Romana* porque 'não podem suportar a bárbara desumanidade que existe entre os Romanos'»¹⁰⁶.

Bibliografia

- BALMELLE, C. (1980) – *Recueil Général des Mosaïques de la Gaule, IV - Province d'Aquitaine (I. Partie Meridionale)*. Paris: CNRS.
- BECATTI, G. (1961) – *Scavi di Ostia. Mosaici e Pavimenti Marmorei*, vol. IV (2 tomos). Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato.
- BLAKE, M. E. (1930) – «The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire», *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. VIII, American Academy in Rome. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- BLANCO FREIJEIRO, A. (1978) – *Corpus de Mosaicos Romanos de España. I – Mosaicos Romanos de Mérida*. Madrid: Instituto Español de Arqueología «Rodrigo Caro».
- BLÁSQUEZ, J. M. (1981) – *Corpus de Mosaicos Romanos de España. III – Mosaicos Romanos de Cordoba, Jaen y Málaga*. Madrid: Instituto Español de Arqueología «Rodrigo Caro».
- BLÁZQUEZ et alii (1989) – *Corpus de Mosaicos Romanos de España. IX – Mosaicos Romanos del Museo Arqueologico Nacional*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

¹⁰⁶ GIARDINA, A. (1992, pp. 12 e 13).

- BLÁZQUEZ, J. M. (1982) – *Corpus de Mosaicos de España. V – Mosaicos Romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca*. Madrid: Instituto Español de Arqueología “Rodrigo Caro”.
- BLÁZQUEZ, J. M. (1993) – «Aportaciones de los mosaicos de Hispania a la técnica de la fabricación y la temática de los mosaicos romanos». *Anas*, n.º 6. Merida: Museo Nacional de Arte Romano.
- BLÁZQUEZ, J. M. (1993^a) – *Mosaicos Romanos de España*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BLÁZQUEZ, J. M. e MESQUIRIZ, M. A. (1985) – *Corpus de Mosaicos de España. VII – Mosaicos Romanos de Navarra*. Madrid: Instituto Español de Arqueología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BORGES, F. (1986) – *Mosaicos Luso-Romanos em Zona de Influência de Olisipo e Colipo*, 2 vols. Lisboa: Dissertação Final de Mestrado em História da Arte Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – UNL.
- BRUNEAU, P. (1987) – *La Mosaique Antique*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- CAETANO, M. T. (1997) – *Musivária Olisiponense. Estudo dos Mosaicos Romanos de Olisipo e da 'Zona W' do Ager*. Dissertação de Mestrado em História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – UNL.
- CAETANO, M. T. (2001) – «Mosaicos romanos de Lisboa. I – A “Baixa Pombalina», *Conimbriga*, vol. XL. Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 61-82.
- CAETANO, M. T. (2006) – «Mosaicos de *Felicitas Iulia Olisipo* e do seu *ager*», *Revista de História da Arte*, n.º 2. Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – UNL, pp. 23-35.
- CAMPBELL, S. (1991) – *The Corpus of Mosaic Pavements in Turkey. The Mosaics of Aphrodisias in Caria*, *Subsidia Mediaevalia*, 18. Canada: Pontifical Institut of Mediaeval Studies.
- CAMPBELL, S. (1994) – «Good luck symbols on Spanish mosaics», *VI Colóquio Internacional sobre Mosaico Antiguo (Palencia – Mérida 1990)*. Palencia: Asociación Española del Mosaico, Guadalajara, pp. 293-300.
- CLARKE, J. R. (1994) – «Neptune and his Quadriga: the diffusion of a motif in the black-and-white mosaics of Italy», *VI Colóquio Internacional sobre Mosaico Antiguo (Palencia – Mérida 1990)*. Guadalajara: Asociación Española del Mosaico, pp. 309-316.
- COIMBRA, F. A. (1999) – «Algumas considerações sobre a arqueologia da suástica», *Sociedade Arqueológica da Figueira – Centenário*. Museu Municipal Dr. Santos Rocha, pp. 81-92.
- CORREIA, L. N. (2005) – *Decoração Vegetalista nos Mosaicos Portugueses*. Lisboa: Edições Colibri, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – UNL.

- DUNBABIN, K. (1999) – *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge: University Press.
- DURÁN, M. (1993) – *Iconografia de los Mosaicos Romanos en la Hispânia alto-imperial*. Barcelona: Universitat Rovira – Virgili.
- ENNAÏFER, M. (1994) – «Le mosaïque africaine à la fin de l'antiquité e au début de l'époque médiévale». *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics (Bath, on September 5-12, 1987)*. Journal of Roman Archeology; Vol. I. Ann Arbor, Michigan: Cushig-Malloy Inc, pp. 307-319.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, D., PATÓN LORCA, B. e BATALLA CARCHENILLA, C. M. (1994) – «Mosaicos de la villa de Carranque: un programa iconográfico», *VI Colóquio Internacional sobre Mosaico Antigo (Palencia-Mérida 1990)*. Palencia: Asociación Española del Mosaico, Guadalajara, pp. 317-326.
- GARCIA Y BELLIDO, A. (1990) – *Arte Romano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GIARDINA, A. (1992) – *O Homem Romano*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 7-17.
- GOMES, M. V., CARDOSO, J. L. e ANDRÉ, M. C. (1996) – «O mosaico romano de Oeiras. Estudo iconográfico, integração funcional e cronologia». *Estudos Arqueológicos de Oeiras*, n.º 6. Câmara Municipal de Oeiras, pp. 367-406.
- GÓMEZ PALLARÈS, J. (2005) – «Novedades de epigrafía musiva de Hispania», *Conimbriga*, vol. XLIV. Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 253-279.
- GOZLAN, S. (1992) – *La Maison du Triomphe de Neptune à Acholla (Botria-Tunisie)*. I – *Les Mosaïques*. Palais Farnèse: École Française de Rome.
- GRIMAL, P. (1988) – *A Civilização Romana*. Lisboa: Edições 70.
- GUARDIA PONS, M. (1992) – *Los mosaicos de la antigüedad tardia en Hispânia: estudios de iconografia*. Barcelona: PPU.
- HAUSCHILD, T. e ARBEITER, A. (1993) – *La Villa Romana de Centecelles*. Barcelona : Montserrat Mateu Taller Editorial.
- LANCHA, J. (1977) – *Mosaïques Géométriques. Les Ateliers de Vienne (Isère). Leurs modèles et leur originalité dans l'Empire romain*. Roma: L'Erma di Breitschneider.
- LANCHA, J. (1985) – «La mosaïque d'Océan découverte à Faro (Algarve)», *Conimbriga*, Universidade de Coimbra, vol. XXIV, p. 151-175.
- LANCHA, J. (1994) – «Les mosaïstes dans la partie occidentale de l'Empire romain», *Artistas y Artesanos en la Antigüedad Clásica*, Cuadernos Emeritenses – 8. Merida: Museo Nacional de Arte Romano, p. 121-136.
- LANCHA, J. e ANDRÉ, C. (2000) – *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal – II Conventus Pacensis. I – A Villa de Torre de Palma*. Lisboa: Instituto Português de Museus, Missão Luso-Francesa “Mosaicos do Sul de Portugal”.

- LAVAGNE, H. (1988) – «La Mosaïque Antique», *La Recherche*, n.º 198 (avril). Paris, pp. 466-474.
- LOPES, V. (2003) – *Mértola na Antiguidade Tardia. A Topografia histórica da cidade e do seu território nos alvares do cristianismo*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola.
- LOT, F. (1985) – *O Fim do Mundo Antigo e o Princípio da Idade Média*. Lisboa: Edições 70.
- MACIEL, J. (1996) – *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*. Lisboa: Edição do Autor.
- MACIEL, M. J. (1995) – «A arte da Antiguidade Tardia (séculos III-VIII, ano de 711)», *História da Arte Portuguesa*, Vol. I. Lisboa: Temas e Debates, pp. 103-149.
- MACIEL, M. J. (2005) – «Recensões bibliográficas – LOPES, Virgílio, Mértola na Antiguidade Tardia. A topografia histórica da cidade e do seu território nos alvares do Cristianismo, Mértola, Campo Arqueológico de Mértola, 2004», *Conimbriga*, vol. XLIV. Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 324-325.
- MARTÍN DE CÁCERES, H. C. e FERNÁNDEZ CORRALES, J. M. (1981) – «Un ejemplo de relación campo ciudad. La distribución espacial de los mosaicos romanos en Lusitana», *Norba*, II. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 153-169.
- MATOS, J. L. (2002) – «Sarcófagos romanos da Lusitânia Ocidental», *Religiões da Lusitânia: Loquunter Saxa*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, pp. 311-316.
- MOREL J.-P. (1992) – «O Artesão», *O Homem Romano*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 179-202.
- MORENO GONZÁLEZ, M. F. (1995) – «Aspectos técnicos, económicos, funcionales e ideológicos del mosaico romano. Una reflexión», *Anales de Arqueología Cordobesa*, 6. Córdoba: Facultad de Filosofía y Letras, pp. 113-143.
- MOURÃO, C. – «*Mirabilia Aquarum*» – *Motivos aquáticos em mosaicos romanos de Portugal*. Lisboa: Fundação EPAL (no prelo).
- NEAL, D. S. (1981) – *Roman Mosaics in Britain. Britannia Monograph Series – I*. London: Society for the Promotion of Roman Studies.
- NICOLAOU, K. (1983) – «Three New Mosaics at Paphos, Cyprus». *III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico*, I vol. Ravenna: Edizioni del Girasole, pp. 219-226.
- NOGALES BASARRATE, T. (2000) – *Espectáculos en Augusta Emérita*, Monografías Emeritenses – 5. Badajoz: Museo Nacional de Arte Romano.
- OLEIRO, J. M. B. (1992) – *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal. Conventus Scallabitanus I. Conimbriga – Casa dos Repuxos*, 2 vols. Instituto Português de Museus, Museu Monográfico de Conimbriga.

- OLIVEIRA, C. F. (2003) – *A villa romana de Rio Maior: Estudo de mosaicos*, Trabalhos de Arqueologia 31. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia.
- ORANGE, H. P. L' e NORDHAGEN, P. J. (1960) – *Mosaik: Von der Antiqué bis zum Mittelalter*. München: Grimm & Bleicher.
- OVADIAH, R. e OVADIAH, A. (1987) – *Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel*, Bibliotheca Archaeologica, 6. Roma: «L'Erma» di Bretschneider.
- RAMALLO ASENCIO, S. F. (1985) – *Mosaicos Romanos de Carthago Nova (Hispania Citerior)*. Murcia: Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma.
- RIBEIRO, J. C. (1982-1983) – «Estudos histórico-epigráficos em torno da figura de *L. Iulius Maelo Caudicus*», *Sintria*, I-II (1). Sintra: Câmara Municipal de Sintra, pp. 151-476.
- ROBOTTI, C. (1983) – «Una sinopia musiva», *Mosaïque: Recueil d'Homages a Henri Stern*. Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations, pp. 311-314.
- ROBOTTI, C. (1983^a) – «La pietra nelle compagini musive. I problemi espositivi in sito e nel museo», *III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico (Ravenna 6-10 Settembre 1980)*, II vol. Ravenna: Edizioni del Girasole, pp. 555-562.
- SANSONI, U. (1998) – «III. L'età romana», *Il Nodo di Salomone: Simbolo e Archetipo d'Alleanza*, Electa, pp. 27-196.
- SANSONI, U. (1998^a) – *Il Nodo di Salomone: Simbolo e Archetipo d'Alleanza*. Edizioni del Centro.
- SÉNECA, L. A. (1991) – *Cartas a Lucílio* [Tradução Prefácio e Notas: J. A. Segurado – *L. Annaei Senecae ae Lucilium Postulae Morales apud*. Oxford: University Press, 1965]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SOUSA, É. M. (1996) – «Cerâmicas ditas campanienses e de imitação conservadas no Museu Regional de Sintra», *Conimbriga*, vol. 35. Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 37-58.
- VASCONCELLOS, J. L. (1913) – *Religiões da Lusitania*, III Vol. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- VEYNE, P. (1992) – «Humanitas: romanos e não romanos», *O Homem Romano*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 281-302.
- VITRÚVIO (2006) – *Tratado de Arquitectura* [Tradução do Latim, Introdução e Notas: M. Justino Maciel; Ilustrações: Thomas Noble Howe]. Lisboa: IST Press.
- WARD-PERKINS, B. (2006) – *A queda de Roma e o fim da Civilização*. Lisboa: Alêtheia Editores.